Należytość pocztową opłacono gotówką.

NASZ WYRAZ

MIESIĘCZNIK LITERACKO - ARTYSTYCZNY

Cena 30 gr

Prenumerata roczna w Krakowie zł 3·50

ROK V ● NR 2

Prenumerata roczna zamiejscowa zł 4

Luty

Rękopisów niezamówionych nie zwraca się

KRAKÓW

HELENA WIELOWIEYSKA

ROSTWOROWSKI DRAMATURG

Ze śmiercią K. H. Rostworowskiego teatr polski poniósł stratę, której rozmiaru nie da się ocenić; ubył mu jedyny naprawdę wielki pisarz dramatyczny i jedyny autor tragedyj. Jego zasług żadna, nawet najbardziej stronnicza krytyka nie zdoła zatrzeć; nic nie zmieni faktu, że Rostworowski doprowadził do szczytu psychologizm w teatrze, że Jego największe postacie tragiczne są tak dogłębnie wystudiowanymi charakterami, że mówić tu już można o jakimś naturaliźmie psychologicznym, o jakimś krańcu możliwości teatralnych w odkrywaniu wewnętrznych spraw duszy ludzkiej, krańcu, z którego już niema powrotu. Sam musiał sobie zdawać sprawę, że wyczerpał możliwości tragedii: dał przecież studium człowieka naznaczonego, zaślubionego złu, predestynowanego; dał zdeprawowanego i słabego w Kaliguli, w Niespodziance nieświadomego. W Czerwonym Marszu bohaterem jest tłum i poemat ten jest tragedia tłumu (nie ludzi, którzy są tego tłumu ofiarami), w sztukach o podłożu filozoficznym, jak np. Miłosierdzie i Straszne dzieci, cała ludzkość. Nic też dziwnego, że nie chcąc się powtarzać a ulegając pasii twórczej dramaturga, którym był przede wszystkim, wybrał komedię jako rodzaj teatralny w którym nie wypowiedział się dotąd ani razu.

„Don Kichot za kulisami" komedia wykończona i odesłana do teatru na kilka dni przed śmiercią to najbardziej namacalny dowód żywotności Jego talentu, znak widoczny straty jaką poniósł teatr.

Rostworowski jest uważany za największego pisarza katolickiego w Polsce. Podobno miał się kiedyś wyrazić, że bohaterami jego sztuk nie są nigdy ludzie tylko etyka chrześjańska; nie wiem czy należy brać tę wypowiedź dosłownie — najlepsze Jego tragedie Judasz, Kaligula i Niespodzianka (ta ostatnia niezupełnie, bo tu wchodzi w grę także przypadek), to tragedie charakterów. Brak miłości chrześcijańskiej, której jest bojownikiem może być dla Jego bohaterów źródłem tragedii; nie jest jednak nigdy jedynym jej źródłem. Postacie Rostworowskiego są psychologicznie złożone, tak, że dopiero uwypuklenie całego kompleksu cech składających się na charakter bohatera tłumaczy i uzasadnia katastrofę. W każdym razie Jego postacie tragiczne postępują wbrew etyce chrześcijańskiej za co ponoszą karę i na tym polega przede wszystkim katolickość Jego teatru, a nie na tematyce religijnej, która jest tutaj sprawą uboczną, wprowadzona w paru tylko sztukach. Miłość chrześcijańska, jeżeli nie jest bohaterem sztuki jak w Miłosierdziu, jest w każdym razie tą z cnót o której Rostworowski mówi najczęściej i wykroczenia przeciw której karze najsrożej. Motto Miłosierdzia z listu św. Pawła do Koryntian: „I choćbym wszystkie majętności moje rozdał na żywność ubogich, i choćbym wydał ciało moje, tak, iżbym gorzał, a miłości bym nie miał, nic mi nie pomoże" jest skrótem ideowym całej filozofii Rostworowskiego. Ostatnim, najstraszniejszym bodźcem, który popycha Judasza do zbrodni jest wyległa z rozpaczy nienawiść, ta sama nienawiść i pogarda, niezdolność do przebaczenia u Kaliguli jest jednym z najważniejszych powodów jego śmierci, (scena z dawaniem hasła Cherei) w Zmartwychwstaniu przez usta Mickiewicza mówi nawet:

„Ach!... w człowieczym obozie, choć myślami miota,
nie myśl, ale uczucie jest słońcem żywota!
Ono tęczę na myśli jak na chmurze kładzie,
ażeby myśl jaśniała w królewskiej paradzie
i opadając deszczem natchnionego słowa
była jako wszechświata wszechmocna królowa.
Ale jeśli myśl nasza za szczęściem w pogoni
swoim królewskim płaszczem uczucie przesłoni
i zechce błyszczeć światłem niezapożyczanym,
zaprawdę przeraźliwym stanie się łachmanem!"

Rostworowski jest bojownikiem chrześcijaństwa; jest również wielkim tragikiem. W jego teatrze psychologicznym już sam wybór bohaterów, Judasz, Kaligula, Matka zabijająca syna, a w teatrze symbolicznym początek, powód rozumowy konfliktu zdradzają jego postawę psychiczną, której dominantą jest



PAUL GAUGUIN
Ja Orana Maria

głęboki, surowy, chwilami wprost okrutny pesymizm. Judasz walczy ze złem, którym jest od dzieciństwa „naznaczony", walczy bezskutecznie: „... (dotykając się czoła) tu czuję piętno. Jam naznaczony. Jam zasłużony złu."... „Tu znak. Ochrzcili mię rozpaczą". Judasz jest świadomy wyłączności swojej roli i walczy, choć wie, że bezskutecznie. Jest człowiekiem słabym, potrzebującym podpory moralnej ze strony wielkich rzesz wierzących, a że rzesze chcą cudów, więc Judasz kłamie o cudach; ze względu na te rzesze i z myślą o natychmiastowym powodzeniu sprowadza dla Chrystusa purpurowy płaszcz i organizuje triumfalny wjazd do Jerozolimy. Ale ostatecznie nie gubi go pragnienie ziemskiego, materialnego powodzenia tylko tchórzostwo. Rostworowski, poeta słabości ludzkiej stworzył ze sceny w Sanhedrynie i później w wieczernicy arcydzieło psychologiczne. Judasz zaszczuty, steroryzowany, boi się o życie. „Chcesz żyć czy nie" mówią mu wyraźnie a ze sceny z Rachelą wiemy, że to nie są czcze pogróżki. Judasz broni się, prosi o litość, nie chce być zbrodniarzem, do końca mówi „nie". I mniej decyduje się na zdradę niż wie o niej, niż ją przeczuwa. Jest już zresztą prawie oszalały z rozpaczy (rozmowa z Janem w wieczerniku), nieprzytomny, najzupełniej nieodpowiedzialny. Jeżeli weźmiemy pod uwagę jeszcze to, że zapowiedział Apostołom swoją zdradę, niemoc, predestynacja Judasza staje się zupełnie jasna. Bo mówiąc „ja to zrobię" mówi po prostu „nie pozwólcie mi tego zrobić" a sytuacja jest tego rodzaju, że Apostołowie rzeczywiście mogą zapobiec zbrodni. Czytając Judasza nie można nie myśleć o Fedrze Racine'a, tej „chrześcijance pozbawionej łaski", która także nie chciała zgrzeszyć. Jedna i druga sztuka wyraża słabość człowieka pozostawionego samemu sobie, jego wyrzuty sumienia i bezowocną walkę z przeznaczeniem. U Racine'a kusicielka Enona wydobywa od Fedry przyzwolenie na niesłuszne oskarżenie Hipolita, w chwili kiedy ta mdleje. Judasz jest nieprzytomny ze strachu i rozpaczy. Czuje swoją bezsilność i rozpacz przemienia się w końcu w nienawiść do Boga, który: „...także winien. Winien moich dni. Zbawiciel."... „...dla dzieci swych nierówny,... ustanowił straszny przedział, przedział, którego człek nie zmieni: zbawieni i potępieni. Z góry! Naprzód! Z Bożej woli! A to jeżeli nie boli, to wiedzie do nienawiści."... „...Nie chciał! Nie chciał! Sklepik miał! „Chodź". Poszedł. I... nie nadążył. Nad siły. —" Nad siły jest także walka ze złem Kaliguli. Wiemy ze słów Caesonii, że „...Z początku wszystko, wszystko miał. I serce miał i rozum miał, i chciał lud cały uszczęśliwić", ale złość ludzka zrobiła z niego człowieka zdeprawowanego, okrutnika i tchórza, którego jedyną właściwie myślą, jedyną, niedającą się zwalczyć obsesją staje się strach przed śmiercią: „Niema godziny w dniu, żebym sie nie spodziewał: „już", niema kąta na ziemi, żebym się nie spodziewał. „tu"... „Wielkim jest człowiek bo jest sam" mówi Piotr w Judaszu. Wielkość Kaliguli polega nie tylko na wielkości jego cierpienia — także na jego osamotnieniu. Bo pesymistyczne, surowe pojmowanie świata kazało Rostworowskiemu postawić go pośród samych łotrów i ludzi małych. Uczciwość jedynego sprawiedliwego, Regulusa, wypływa z nieświadomości człowieka niezepsutego, żyjącego poza tym środowiskiem. Dlatego Regulus musi zginąć i to zaraz, zanim stanie się złym, albo takim jak sam Kaligula, słabym. Dla Kaliguli niema nadziei. Jest opuszczony od bogów i od boga: „Jemu nie mogę w uszy klaść, że potrzeba mi więcej sił do panowania. On ważniejszymi rzeczami zajęty. Może za nowa krową się ugania, może przyprawia sobie znów łabędzi dziób"... Kaligula to „tylko człowiek" i Judasz to tylko człowiek, każdy z bohaterów Rostworowskiego jest tylko człowiekiem i na tym polega groza tego teatru. Ze pesymizm Rostworowskiego nie wypływa z traktowanego tematu, tylko jest najważniejszym motorem jego koncepcji twórczej świadczą sztuki symboliczne, Miłosierdzie i Straszne Dzieci. To Diasek wyjmuje z pudełka aktorów, nie Aniołek podstępnie wyrzucony ze sceny; Diasek powołuje ich do życia, kieruje ich uczynkami. Klęski, które spadły na ludzi, którzy ukrzyżowali Miłosierdzie nawracają ich tylko na krótką chwilę — są ludźmi i wracają do swoich błędów. Reżyser spuszcza kurtynę stwierdzając, że nic się nie zmieniło.

Jako dramaturg, jest Rostworowski przede wszystkim psychologiem. W najlepszych jego dziełach konflikt tkwi w złożonej, ludzkiej psychice bohatera, akcja wypływa ze zmian, jakie w niej zachodzą, a katastrofa nie wypływa z akcji, nie jest skutkiem zdarzeń materialnych, tylko zjawia się w chwili kiedy jakiś afekt (nienawiść, strach, miłość) przerasta jego siły. Człowiek jest słaby, człowiek bywa zły i tylko miłość może okupić jego winy i wyzwolić go z mocy zła i nieszczęścia. (Przeprowadzka). Ta idea, przeprowadzona konsekwentnie w teatrze psychologicznym jest wyraźna również tam, gdzie Rostworowski operuje alegoriami czy symbolami, w tragi-grotesce Straszne dzieci i w misterium Miłosierdzie. Przeciwnie jednak do teatru psychologicznego, teatr symboliczny konstruuje Rostworowski ze zdarzeń, z działań materialnych. Bogacz podaje Dziadówce płaszcz, Baba rzuca łopatkę, Diasek przyprowadza Fufę itd. Tutaj akcja zewnętrzna ma oznaczać stan wewnętrzny psychiki bohaterów, można więc powiedzieć, że chociaż niektóre sztuki budował ze zdarzeń materialnych, to jednak były one przeważnie symbolami, czy alegoriami zdarzeń psychicznych.

Rostworowski był przede wszystkim twórcą teatralnym — potem dopiero „literatem". Widać to z drobiazgowych objaśnień, ze szczegółowych wskazówek tyczących się rozplanowania sceny, inscenizacji i samej interpretacji ról. Przy uważnym czytaniu musimy sobie zdawać sprawę jak dokładnie musiał widzieć i słyszeć rzecz, którą pisał. Wyrazistości wizji i dokładności w jej oddawaniu zawdzięczamy przede wszystkim to, że znamy jego kierunek interpretacji tych utworów. Naturalizm, dla nas już przykry i niemożliwy nieraz do przyjęcia. Ale żeby nowe pokolenia artystów mogły sobie uświadomić czym jest właściwie ten naturalizm w teatrze i dlaczego od niego się odwracają, trzeba było dobrego naturalisty; trzeba było tak silnego bodźca, jakim była naturalistyczna tragedia i to tragedia współczesna, Niespodzianka.

Osobną sprawą, która musi się doczekać rewizji jest sprawa wiersza Rostworowskiego i jego języka z Niespodzianki. Przeprowadzki i U mety. Wiersz jego jest nierówny pod względem artystycznym; miejscami świetny i posiadający wielką różnorodność rytmiczną posiada niezaprzeczalne walory sceniczne, uwypukla rytmem i rymem najważniejsze słowa zdania, poddaje poprostu aktorowi gotowy sposób interpretacji. Takich miejsc najwięcej jest w Judaszu i w Kaliguli. Ale zbyt często wiersz staje się zbyt łatwy: wpada w rytmiczną monotonię (np. w Miłosierdziu) a przede wszystkim razi ucho bardziej wrażliwego już nie tylko czytelnika ale i widza w teatrze łatwymi, nieraz gramatycznymi rymami *). Te same łatwe rymy spełniają zupełnie inną rolę w Strasznych dzieciach; w tej tragi-grotesce potęgują groteskowość, wywołują zamierzony efekt komiczny. Rola wiersza w dramacie zależy nie tylko od tego wiersza, ale i od gatunku dramatu. Tragedie historyczne i sztuki fantastyczne znoszą wiersz łatwiej niż sztuki współczesne, co widzimy np. na przykładzie Antychrysta i Zmartwychwstania. To też Niespodzianka, Przeprowadzka i U mety są już pisane przeplataną gwarą prozą różnorodną, mającą szeroką skalę: od wydobywanego zawsze właściwym rytmem i słowem najwyższego nasilenia patosu i grozy aż do prawie komediowego dialogu.

Dzięki dokładnym objaśnieniom inscenizacyjnym otwiera się jeszcze ciekawe pole do badań nad Rostworowskim jako nowatorem. Myślę o synchronizacji dialogów w Judaszu i w Kaliguli, a w szczególności o rytmice kłótni saduceuszów z faryzeuszami i o pewnych możliwościach konstruktywistycznych tkwiących w Strasznych dzieciach.

Rostworowski był wielkim pisarzem. Nie był pisarzem doskonałym. Był nawet bardzo niedoskonałym. Tam gdzie nie umiał czy nie chciał utrzymać harmonii między elementem filozoficznym czy społecznym, artystycznym, gdzie starał się nadać swojej sztuce pozaestetyczne cele. Ale pozostanie tym, który wydoskonalił w teatrze polskim mistycyzm chrześcijański i naturalizm psychologiczny, pozostanie dla nas jedynym autorem wielkich tragedyj od czasu Wyspiańskiego. Będąc wyrazicielem pewnego kierunku, czy pewnych kierunków artystycznych w teatrze wyczerpał ich możliwości; stwarza sobie tym samym opozycję ideowo-artystyczną i pomaga krystalizować się nowym kierunkom, których możliwości kto wie czy nie wskazał.

*) Np. rymy z 3 obrazu Miłosierdzia wyd. F. Hoesicka 1936 str. 432: mody, wody, niebie, siebie, chodzi, wynagrodzi, muszę, duszę, pacierze, bierze, prawdziwe, żywe, trzeba, nieba itd. Strona wybrana na chybił trafił.

JÓZEF ANDRZEJ FRASIK

Hurtownie, detaliści a my

Artykuł J. A. Frasika traktujemy jako dyskusyjny. Z wieloma tezami autora nie zgadzamy się. REDAKCJA.

1. Powody, przyczyny — skutki

Powodem do napisania niniejszego artykułu jest wystąpienie Jana Brzękowskiego *) w obronie współczesnej poezji polskiej, której rzekomo grozi zubożenie treściowe wskutek przewekslowania zasadniczych jej wartości i problemów na odcinek czysto formalistycznego nieporozumienia. Oskarżenie prokuratorskie — przeciw najmłodszej poezji polskiej (bo to zdaje się głównie ma na myśli Brzękowski), precyzuje on mniej więcej tak: „Jesteście niestety detalistami! Sprzedajecie towar poetycki na łuty i gramy, zastanawiacie się nad drobiazgami, a zapominacie o całokształcie zagadnienia. Drobne przyczynki do przyczynków, formy i foremki interesują was tak daleko, że widzicie tylko żołnierzy, a nie dostrzegacie maszerujących armii. Lubicie operować gotowymi sądami i etykietami sprzed lat dziesięciu. Jesteście zawsze spóźnieni co najmniej o lat dziesięć, wstajecie stale o kilka godzin za późno. Myślicie gotowymi schematami. Brak wam — poprostu własnych sądów i własnej wyobraźni". Brzękowski zarzuca współczesnej poezji (najmłodszej?) brak większych ambicyj i wielkich planów, główne jego uderzenie skierowane przeciw „detalistom" spod znaku awangardy, t. j. tym, którzy z metafory uczynili złotego cielca współczesnej poezji. Poetów tych nazywa „detalistami, piecuchami i karierowiczami". We wspomnianym poniżej artykule, pisze Brz. tak: „**pojęciem piecuchów stała się teraz metafora, za którą ciągnie zwartymi szeregami (dlaczego „zwartymi"? —** przyp. mój) **dziesiąta brygada poetyckich karierowiczów i detalistów literatury. Zrobili oni z metafory jedną i główną zasadę poezji wogóle, a poezji awangardowej w szczególności. Szpikowanie metaforami wiersza nie jest jeszcze żadnym dowodem „awangardowości", a robiących to ciurów i detalistów trzeba z poezji usunąć**". Mówi dalej o pozytywnych osiągnięciach awangardy, o stabilizacji nowych wartości poetyckich — wkońcu nawołuje do walki z małością w imię „konieczności stworzenia sztuki (poezji) wielkiej i całkowitej". —

Słuszne? I tak i nie. Słuszne a jednak... Któryś-to ze starożytnych poetów, zdaje mi się, że Wergiliusz, mówi tak: „Felix, qui potuit rerum cognoscere causas". Jakaż jest więc ta przyczyna rzeczy? Gdzież jest ta „przyczynowość" w myśl której trzeba z miejsca przyhamować emfatycznie spreparowane oskarżenie Brzękowskiego. Uczyńmy to słowami samego poetyckiego oskarżyciela teraźniejszości: „Drodzy panowie! Czy nie uważacie, że czas już porzucić te przestarzałe pozycje. Że trzeba wynaleźć inne kryteria podziału"? Szukajmyż więc tej przyczyny. — Ponieważ Brzękowski wykazuje skłonność do ujmowania historii poezji polskiej dziesięcioleciami — cofnijmy się o te dziesięć lat wstecz. Jest to czas zarówno bujności poezji Skamandra jak i laurowe chwile osiągnięć pierwszej Awangardy. Czas ostatnich numerów drugiej **„Zwrotnicy"** Peipera. Artykuły o rymie, rytmie i słynny o **metaforze** teraźniejszości. Potem rok 1930 — **„Tędy"**, zebrane artykuły w książce, która z biegiem czasu stała się nową jakby normatywną poetyką idącej awangardy; potem znowu w r. 1931 **„Linia"** Kurka, będąca kontynuacją „Zwrotnicy". Jeszcze raz to samo! Nic nowego. Rozmienianie na drobną, groszową monetę, jasno skonstruowanych poglądów Peipera. Pierwszym solidnym o niewątpliwie bardzo wysokiej kulturze i cierpliwości — „kontrolerem" awangardy był Irzykowski. Było dużo rzeczy spornych, dużo mniej jasnych — wyświetliło się przy obustronnej wyrozumiałości to i owo, wkońcu sprawy okrzepły i zostały. To była walka o treść! W „porcelanowe" krajobrazy nowatorskiej poezji wszedł „**słoń**" (Irzykowski); — trzeba jednak zaznaczyć, że nie porozbijał misternych budowli awangardowych. Obchuchał, pogłaskał, uporządkował, poprzestawiał, nawet poradził — i zostały. Usankcjonował je. To był, nawiasem mówiąc, pierwszy poważny krytyk, który odważył się wejść między porcelanowe cacka — martwej natury awangardy. Nie mam tu bynajmniej ochoty rozwodzić się dłużej nad poetyckimi założeniami twórcy polskiej awangardy. (Najważniejsze to chyba: **poezja jest tworzeniem pięknych zdań, proza nazywa** poezja pseudonimuje, metafora: **to łączenie pojęć znaczeniowo odległych...**).

2. Rozprowadzacze i inne ...

Ostatecznie wszystko było mniej więcej jasne do czasu, aż zjawili się **rozprowadzacze** poetyckich osiągnięć Peipera, aż zjawili się detaliści! Pierwszym takim detalistą tak na odcinku poetyckich realizacyj, jak i awangardowej poetyki, był nie kto inny — ale Brzękowski! Stąd wydaja mi się podejrzane jego ataki na najmłodszych detalistów. Ma się wrażenie, jakby tu ktoś chciał zrzucić z siebie odpowiedzialność za ten chaotyczny stan na odcinku naszej poezji (tej spod znaku awangardy, najmłodszej), do którego przyłożyło

*) Detaliści literatury, Kurier Poranny z dnia 19. XII. 1937.

się nie palec — ale całą dłoń. Stąd atak Brzękowskiego wydaje mi się sprytnie zamaskowaną samoobroną. Przez szereg lat bowiem głosiło się, że podstawową rolę w tworzeniu poetyckim (awangardowym) odgrywa metafora, pojęta różnie — jako czysta, rzeczownikowa, lub później, jako rozwinięty okres metaforyczny: wizualny (plastyczny), albo muzyczny (aliteracyjny, onomatopeiczny, rytmiczny...); przez szereg lat dawało się recepty na tworzenie nowoczesnej poezji (poematów!), dawało się przykłady roboty metaforyczno-eliptycznej, „konstruowało" i „budowało" się wiersze. Równocześnie atakowało się bezprogramowość poetów Skamandra, gdy tymczasem, **poza quasi — problemami formy, poza czczym wyrafinowanym formalizmem poetyckim nie umiało się nic przeciwstawić.** Pisało się dużo o równomiernym rozmieszczeniu napięć poetyckich, robiło się rewelacje z odkrycia „nowego" środka artystycznego, jakim miała być elipsa (każde zdanie powinno mieć wartość pointy — Przyboś).

W czwartym numerze **„Linii"** (Kraków, 1932), pisze Brzękowski: — „Dawna poezja miała zawsze bezbarwne tło („wodę"), nowa jest zagęszczonym ekstraktem walorów poetyckich. Przez posługiwanie się elipsą uwalnia się poemat od wszystkiego co niepotrzebne, co niepoetyckie. A więc: z elementów poetyckich, którymi są metafora i okres, przy pomocy elipsy buduje się wiersz. Wiersz można „budować i konstruować". A więc wydobycie maksimum poezji, liryzmu, zdaniem Brzękowskiego, możliwe jest tylko przy użyciu metafory i elipsy. Nie dosyć tego — Brzekowski z awangardowej przechodzi do t. zw. „integralnej" poezji (pojęcia te nie są jednoznaczne: awangardowy, to pojęcie szersze, nieokreślone bliżej; integralny — to Brzękowski!).

Brzękowski sprecyzował jeszcze skrajniej swoje poglady poetyckie w poezji integralnej *), obecnie propaguje nowy „izm" poetycki t. zw. metarealizm. A więc ujmowanie poezji izmami, taki sobie więc „izmatyk". (Peiperowi ku uwadze!). Poza elipsą, nawiasem mówiąc, środkiem znanym wszystkim dawnym estetykom i filologom — nie daje poetyka integralna nic nowego. Jest skrótem poetyki Peipera, jak to swego czasu wykazał Piwowar, **jest pierwszym większym detalistycznym krokiem prokuratora współczesności poetyckiej.** Krytyka odrzucała te nie dające się przyjąć doktrynerskie koncepcje Brzękowskiego (wywołało to swego czasu sprzeciw w samym obozie awangardzistów) — ale nieświadomie, tu i ówdzie, sankcjonowała je, dając im przez to niejako obywatelstwo i przyczyniała się tym samym do spotęgowania chaosu w dziedzinie pojęć z zakresu poetyki teraźniejszości.

W tę oto atmosferę nierozumialstwa i samozwańczego apostolstwa poetyckiego, w atmosferę sfermentowaną i skłóconą, weszło młode pokolenie poetyckie. W myśl recept integralistów, zaczęło ono urzeczywistniać burzliwie swoje pierwsze poetyckie „sny o potędze". Wszyscy ci poeci chcieli być nowocześni, rewelacyjni. Psychologicznie tęsknoty ich wydają mi się zupełnie uzasadnione: Młodość jest przecież zwykle burzycielska i atradycyjna! Ci poeci brali awangardowość raczej uczuciowo, emocjonalnie — a nie zdoławszy jeszcze przebrnąć przez tajemniczy gąszcz integralistycznych sztuczek uprawiali, — niejednokrotnie, nawet zdolni wybitnie poeci — zwykłą epigońską integralistyczną grafomanię. Co zdanie, to same metafory, znaczeniowo najodleglejsze, („metafora jest przecież łączeniem pojęć (znaczeniowo odległych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada); co zdanie, to elipsy. Ci metaforyczno-eliptyczni poeci wyłgiwali się długo niezrozumialstwem za którym ukrywali swoją bezceremonialną beztreściowość, a którą dumnie obnosili wśród profanów. Przykładem tego niechaj będzie choćby wydana kilka lat temu przez **Wacława Mrozowskiego „Antologia poezji szkolnej". „To taki prąd współczesny"**, tłumaczyli laikom. Uwiodła ich młodość! Obojętnie czy była triumfującą czy nietriumfującą! Ale to nie była ich wina. Oni byli tylko detalistami: sprzedawali, jako odbiorcy „karmicieli", towar poetycki, rozmieniali go na drobne monety groszowe (chodzi mi tu o kategorie poetyckie) — rozprowadzali niejako ten towar poetycki w masy i byli zadowoleni. **Ale czyż ich wina, że hurtownie dostarczały zepsutego, albo zgoła fałszywego towaru?** Wielu z nich jednak odeszło. Poznali się na towarze. Poszli szukać gdzie indziej: jedni w rozległościach duszy i mowy polskiej; drudzy w pustynne wyszli rozłogi na poszukiwanie nowych źródeł, nowych rzek, choć niekoniecznie musiały być one odrazu Skamandrami — wreszcie inni, zrażeni dezorientacją i chaosem, popłynęli w ciche ustronia klasycyzmu. Ale niektórzy zostali. Przyszli także nowi. Przyszli epigoni integralistycznych epigonów. Detaliści detalistów. To w tych właśnie uderza Brzękowski. Oni bowiem, spóźnieni o kilka godzin, kompromitują awangardowy integralizm, ukazując najsłabsze jego — metaforyczno-eliptyczne miejsce. To ich to powołuje Brzekowski przed trybunał współczesności poetyckiej za skalanie i obniżanie wartości poezji.

3. O wielką poezję

Nawoływanie Brzękowskiego do tworzenia wielkiej sztuki (poezji) — nie jest bynajmniej osamotnione. Na Zachodzie, głównie we Francji, gdzie kierunki współczesnej poezji najwięcej nastręczają analogicznych przykładów do integralistyczno-metarealnych tęsknot Brzękowskiego, (większość jego poetyckich osiągnięć ma właśnie tam swoją ojczyznę: Wpływ nadrealistów francuskich, asocjacionistów...) — już dawno uświadomiono sobie to, z czego u nas zamierza się robić rewelację. I tam też, jak i u nas, poezja wskutek wyrafinowanego formalizmu niektórych grup poetyckich, odeszła od życia, przestała na nie oddziaływać. Społeczna jej rola ograniczona została do minimum. Poezja straciła podłoże socjalne. Stała się sztuką dla wybranych, dla elity intelektualnej. Poezja odeszła od życia. A może uleciało z niej to, co powinno być jej duszą. Zagubiona w swoim skrajnym formalizmie, snobistycznie epatowała „burżujów", którzy przechodzili obok niej ze wzruszeniem ramion. Poezja ta nosi dotąd cechy wybitnego arystokratyzmu. Wskutek bezsprzecznie bardzo wysokiego poziomu kultury duchowej współczesnej Francji, poezja tych kierunków — miała o wiele większy zasiąg, niż nasza poezja „integralistów metarealnych". — Ten stan sprecyzował pierwszy we Francji **Jules Romains** w artykule drukowanym w kwietniowym numerze miesięcznika **„La Nouvelle Revue Francaise"** (artykuł ten jest wstępem do jego książki p. t. „Biały człowiek"). U nas pierwszy zwrócił uwagę na **ten artykuł młody poeta** Bieńkowski, w majowym numerze **„Okolicy Poetów"**, oraz Włodzimierz Lewik w „Pionie" z ub. roku).

U nas zwykle wielkie myśli są importowane z zagranicy — dlaczegóżby więc nie skorzystać z okazji. Wołają więc i czołowi nasi detaliści o wielkość sztuki.

Na tym tle wydają mi się jasne wołania Brzękowskiego o wielkość poezji. Widocznie zdaje on sobie dobrze z tego sprawę, że ten chaotyczny stan, w jaki wpadła poezja ostatnich lat, zastygły na odcinku metaforystyczno-eliptycznym, nie jest zdolny do podjęcia wielkich problemów, które na poezję wołają. Stąd walka z detalizmem: — Dajcie już spokój metaforze i elipsie, myśmy już wszystko o tym powiedzieli. My mamy już teraz inne cele. **„Awangardowość nie leży w metaforze. Awangardowość polega na przezwyciężaniu przyzwyczajeń do myślenia starymi szablonami".** Słuszne! Bardzo słuszne! Wobec takiego kryterium, sprecyzujcie (wy integraliści) bliżej pojęcie awangardowości. Jest tu coś nie w porządku, jest trochę zakłamania. I czyż dziwicie się potem, że wielu was opuszcza. Są tacy, którzy opuściwszy jedną skrajność popadli w drugą. **Ich poszukiwania określają najlepiej antynomiczność współczesnej poezji polskiej.**

4. Pytania wnioski,

Postawię tu pytanie: Czy poezja tego typu, jaką scharakteryzowałem powyżej, z całym jej formalistycznym bagażem — zdolna jest podjać wielkie problemy, aby mogła stać się w przyszłości wielką? I tak i nie. Mogłaby pod warunkiem wyrzeczenia się formalizmu na rzecz nowej treści. Przez wejście na drogę umiaru formalnego, przez przeniesienie całego jej gatunkowego ciężaru na wielką treść. Walcząc tyle lat o nową formę, bynajmniej nie walczyliście o nową treść! Nowa forma urodzi się z nowej treści!

Brzękowski nawołuje do wielkiej poezji (jakiej?) a równocześnie po dawnemu wyśmiewa **najczystsze i odwieczne źródło wielkiej poezji, jakie stanowi dziedzina dogłebnych wzruszeń metafizycznych:** („Momenty metafizyczne zdarzają się normalnemu człowiekowi jedynie w łóżku") *).

Na odcinku zwalczania metafizyki przychodzi w sukurs tej poezji — importowana z Rosji formalistyczna krytyka, odrzucając momenty psychologiczne i metafizyczne w badaniu dzieła literackiego (**Kridl** i szkoła wileńskich formalistów!) Do jakiego zubożenia literatury prowadzą te metody — „twórcza" na odcinku poezji — i ta interpretatorska, krytyczna — wykazał to swego czasu Stefan Kołaczkowski w **„Marchołcie"** w artykle polemicznym p. t. **„Bilans estetyzmu".** Nie mam tu bynajmniej ochoty powtarzać jego druzgocących argumentów, i ciekawych, jeszcze teraz odsyłam do tego świetnego artykułu. W imię wielkiej literatury nawołuje tam Kołaczkowski **do zajęcia się sztuką ludową.** Ale wy ochrzcicie to pewnie anachronizmem, rekwizytem młodopolszczyzny. I czy nie widzicie pewnych stycznych — z tym, co zaczęło sie w małym miasteczku ostrzeszowskim?

5. Trochę historii

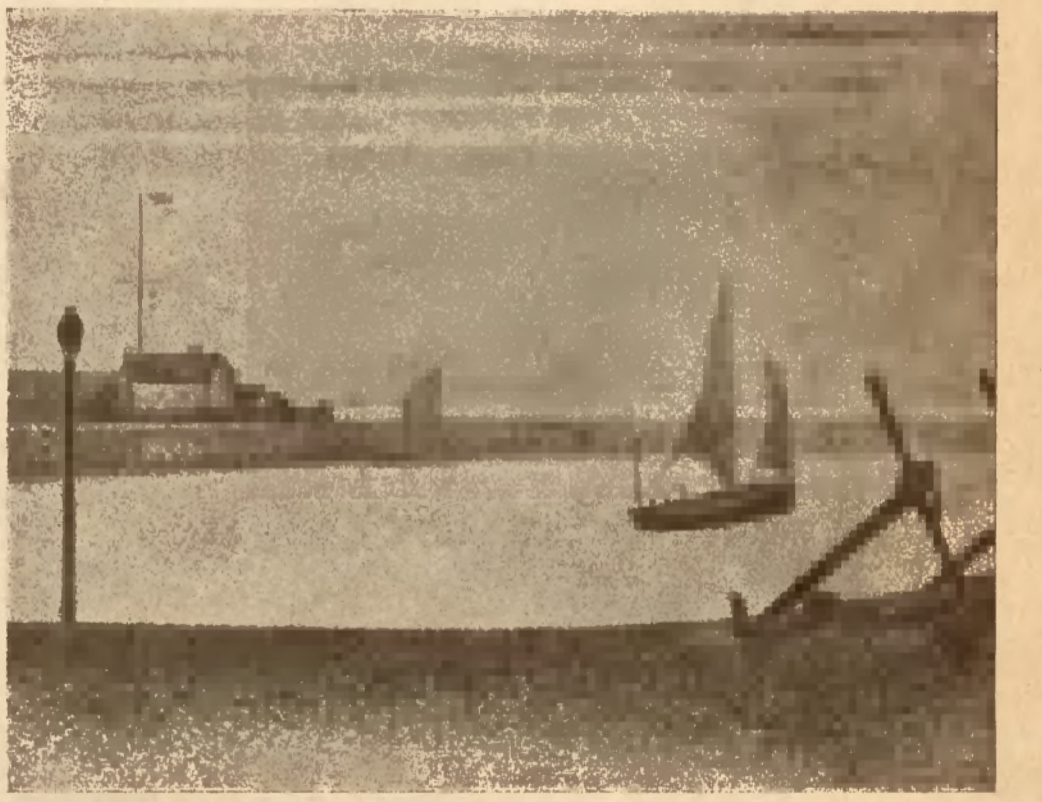
Brzękowski, podobnie jak Peiper, jest w swoich poglądach poetyckich ahistoryczny. Argumentuję więc naprzekór — historycznie. Historia literatury powszechnej wykazuje, że żadna epoka, która na swych sztandarach wypisywała hasła **„sztuka dla sztuki"** (taką sztuką dla 12-stu jest poezja Peipera i Brzękowskiego) wybitnych dzieł nie stworzyła. Zapatrzona i zagubiona w swoich sztuczkach formalnych, wyrodniała, stawała się sztuką dla wybranych. **Integralizm,** czy **„metarealizm"** jako forma dawnego awangardyzmu (to ostatni **„izm" Brzękowskiego)** — przejawiały się kiedyś w marinizmie, gongoryźmie, eufuizmie — w stylu précieux, a wszystkie były odmianą literackiego zwyrodnialstwa schyłkowego baroku. I im przyświecała nadmierna troska o formę, o efektacyjne środki artystyczne, tylko, że to się wtedy nazywało „kwiecistością stylu". Cechą ich było **„nadmierne** stosowanie paradoksu, hyperboli i **metafory"** *) — a więc wszystko to, co zarzucić można współczesnym hurtownikom i detalistom literatury. **„W dobie baroku,** pisze Pollak, **dzieła seicentystów znajdowały wielbicieli i czytelników niemal wyłącznie wśród warstw najwyższych, wymagały kultury wyrafinowanej „światowej", znajomości dwornych słów i manier. Odpowiadało im pewne szczególne „nastawienie psychiczne" przypominające dobę preromantycznego** sentymentalizmu albo hiperromantyzmu". Na gruncie polskim ilustracją tego jest poezja Andrzeja Morsztyna i Twardowskiego. Fakt, że seicentyzm nie przyjął się w Polsce tłumaczy Pollak wrodzoną nam niechęcią do hasła „sztuka dla sztuki". Przeszedł więc dlatego szybko, zostawiwszy tylko zwyrodniałe formy. — Czy nie leży tu może jedna z przyczyn odpływania młodych awangardzistów do klasycyzmu? (Miłosz, Piętak). Dalej stają się aktualne tęsknoty Peipera: **„Nie widzę rąk dla których moje drzwi otworzyłem".** I „kontrolerów" także coraz mniej. Opuścił ostatnio te pozycje na przekór Peiperowi — i Alfred Łaszowski, który po przebrnięciu przez integralizm i imperializm liryczny wylądował na podwórku „integralnego totalizmu". A Łaszowski to przecież jeden z najzdolniejszych krytyków awangardy.

6. Zakończenie

Nie moją intencją jest negować bezsprzeczne zdobycze awangardy. Pisałem o niej gdzie indziej, że wzbogaciła język o nowe środki artystycznego wyrażania, że ukazała wzruszające związki słowne — ich asocjacyjne piękno. Tak. Pewne rzeczy, pewne osiągnięcia, należą już do historii. **Lecz zaczyn nie może być chlebem.** Wartość awangardy leży tylko w sfermentowaniu współczesnej poezji. Tyle. Nowe wartości stworzy kto inny...

Może to będzie autentyzm albo zgoła co innego. Nie wiadomo jeszcze na jakich drogach szumi wielkość. Ale już nadciąga. Słyszycie?

Józef Andrzej Frasik



GEORGES SEURAT — Port

*) Jan Brzękowski, **Poezja integralna** W-wa 1934. Zob. także recenzję L. Piwowara p. t „Kieszonkowy podręcznik nowej poezji" — **„Gazeta Artystów"** 6. X. 1934.

*) Pion nr. 51—52 (Głębsze pokłady finansów i duszy).

*) Roman Pollak, uwagi o seicentyzmie Przegląd Współczesny nr. 43. r. 1925 oraz podobnie: Tadeusz Grabowski **Krytyka** literacka w Polsce.

KORNEL FILIPOWICZ

Wyznaczenie granicy*)

Nie dziwiło nas nigdy żywe wzruszenie studenta wobec śmierci maszynisty. Ten młody chłopiec odgadł bardzo ważny punkt naprzykrzonego opowiadania żony zawiadowcy stacji. W całej awanturze zginęło jeszcze potem napewno wiele ludzi. Ale mechanik, mechanik był ostatnim, którego śmierć należała jeszcze do szeregu zdarzeń mających źródło w osobistych namiętnościach, w uporze kilku ludzi, którzy wzięli na siebie wszystko co walczyło wtedy ze sobą na tej głuchej stacyjce. Starcia pierwszych bohaterów, opowiadania podobne były do jakiegoś honorowego pojedynku. Mechanik i wszyscy kolejarze, którzy zatarasowali dworzec mieli w gruncie rzeczy tylko jednego wroga: zawiadowcę. On za wszelką cenę starał się utrzymać pociągi w ruchu. Walczyli uczciwie i ta samą bronią, jaką posługiwali się w ciągu długich lat swojej służby. (Tylko kobieta, żona zawiadowcy, wolałaby mieć tam wtedy dyplomatę zamiast urzędnika).

Maszynista nie padł w tym pojedynku, strzał wymierzono z całkiem innej strony, z innego świata. Czy nie był to odruch zniecierpliwienia pasażerów międzynarodowego ekspresu, tych co niedawno ukończyli długą i żmudną wojnę, jedyni, którzy ją wygrali?

Mniejsza z tym. Dla nas, słuchaczy opowiadania, strzał do maszynisty dźwięczał źle i irytująco, podobnie jak głośne wiwaty żołnierzy rabujących miasteczko, skargi dziewczat i handlarzy i pompatyczny list ziemianina z okolicy domagającego asygnaty za zarekwirowane bydło.

Równocześnie z wypadkami na stacji działo się wiele dookoła. W miasteczku komendant żandarmerii poradził żołnierzom, żeby wybrali z pomiędzy siebie dowódcę, a ten z kolei wydał żandarmerii zamki od karabinów swojej małej armii. (Co za widok: żołnierz uginający się pod ciężarem trupa swojego karabinu). Rozbrojone wojsko rozlazło się po mieście, ulicach, domach, straszyło wszedzie wspomnieniem wojny, włóczyło się jak duchy pozabijanych, z ogłuchłymi karabinami w rękach. Zdobywało stragany i knajpy w zupełnej ciszy, bez strzału, samym tylko symbolem wojny.

Z miasta uciekali ludzie jak zające przed nagonką. Rwali przez tory i mokradła na bliższą droge do lasu. Las jest olbrzymi i ma napewno więcej drzew niż jest ludzi w mieście.

Dziwnie obeszła się ta kobieta z osobą swego męża. W tym miejscu przestajemy widzieć go zupełnie, a mimo to opowiadanie ciągnie się dalej. Czyby jej nieszczęście wymagało usprawiedliwienia przez wszystkie sprawy, mające nawet najodleglejszy związek z jego rolą?

Przestajemy widzieć osobne postacie, ruszają się teraz już nie ludzie, ale rozkręcające się mechanizmy. Nie można zobaczyć przedmiotów ani szczegółów. Nasz punkt obserwacyjny zawieszony jest wysoko ponad ziemią w odległości z jakiej widzi się tylko nazwy jak na mapie: miasto (w mieście wojsko), dworzec (na peronie dwa karabiny maszynowe) las (w lesie robotnicy) bocznica towarowa, nastawnia, budka zwrotniczego, torfowisko, most.

Tak, to chwila, którą nasz dobry znajomy Leszczuk ocenia jako najbardziej godną uwagi, kiedy to sprawy ludzkie przechodzą jak się wyraża z patosem „do historii". Cóż potem się jeszcze stało.

Bezsilni kolejarze odpowiedzieli z towarowej bocznicy jedynymi pociskami jakimi rozporządzali: pchnęli na stację puste parowozy (mieli tam cztery stare, przetokowe graty).

Kiedy pierwszy parowóz ze straszliwym łomotem pokazał się na skręcie, zasypano go z peronu strzałami. Z podziurawionym kotłem, otoczony fontannami pary, obracając dziko sam własne koła, wpadł na ślepe zderzaki i wykoleił się.

Jasne było, że maszynista rozpędził go i zeskoczył.

Trzy razy jeszcze wlatywały na stację ślepe maszyny. Ale to już było ostateczne złożenie broni przez kolejarzy.

Nastała przeraźliwa cisza, trwająca całe tygodnie do jakiegoś tam dnia, kiedy zjechały samochodami komisje graniczne. Ustalono granicę. Przeszła ona przez mokradła, odcięła bocznicę. Tak wynikło z papierów, które przywieźli inżynierowie.

Po jednej stronie zostało wyludnione miasteczko, kłapiące otwartymi okiennicami, otoczone chmurą wywianych papierów, liści i dymu, z armia bezbronnych żołnierzy, stacja kolejowa zawalona znieruchomiałymi pociągami, spiętrzona wykolejonymi parowozami. Na peronie czuwały dwa rozkraczone kulomioty, skierowane na sosnowy las stojący na piaszczystej wydmie. W kancelarii siedział aresztowany zawiadowca. O jego losę sprzeczali się komendant żandarmerii i dowódca żołnierzy pijąc herbatę w przyległym pokoju...

Drugiej stronie zostawiono las, a nad nim nieograniczoną mase nieba. Całymi tygodniami wystawali tam robotnicy w koszulach z założonymi rękami, patrząc i dziwiąc sie, dlaczego granica ma biegnąć właśnie w tym miejscu i dlaczego inżynierowie spierala się o każdy metr torfowiska.

*) Fragment końcowy noweli p. t. „Opowiadanie".

JULIAN PRZYBOŚ

ZDARZENIA

Tam zdychała owca. Przywiązana do kołka wbitego w stok pagóra, ześliznęła się po rosie, sznur skleżnął się z kluczki i zacisnął się koło szyi. Gdy beczenie stało się urywane, charkliwe, nadbiegła z kartofliska starruszka. Jej krzyk porwał pastucha, rozluźnili sznur, podnosili opadający łeb, pastuch rękawem koszuli ocierał krew sączącą się z nosa owieczki, płakał.

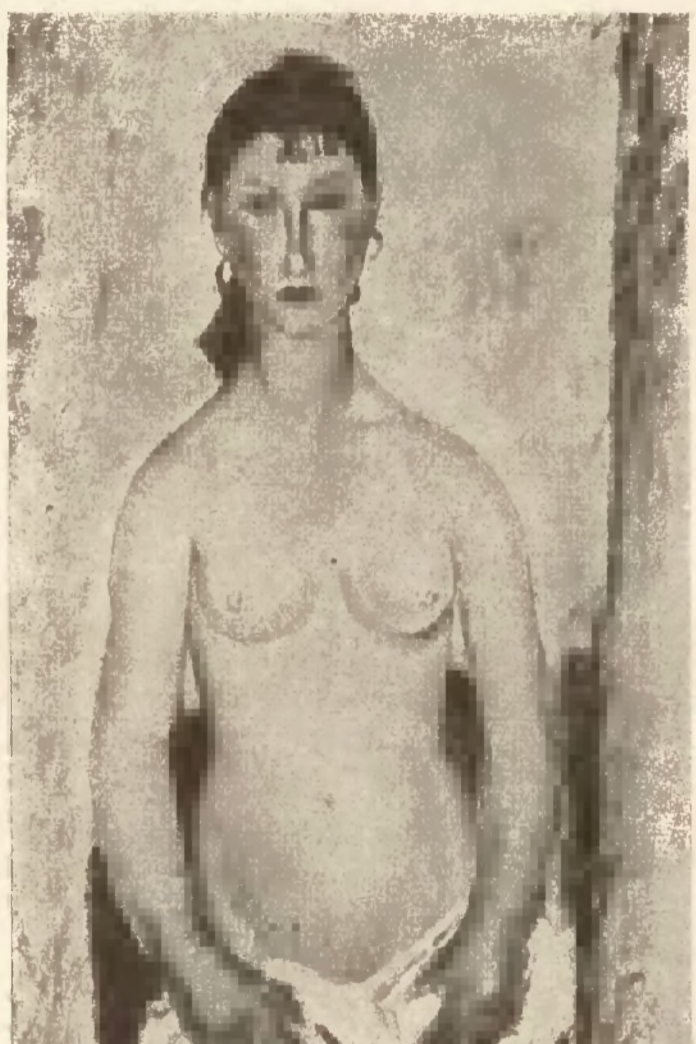
I czuł swój kręgosłup jak karbowaną laskę ekonoma: Oto stoi zaczajony zdradziecko za trześnią: dopiero co przesunął kołek o kilka kroków, wbijając go w sam grzbiet pagóra.

Ówdzie profesor po raz pierwszy doświadczył pokusy kradzieży. W sklepie kolonialnym zażądał czegoś od subiekta i czekał. Nagle wzrok jego błądzący po worach z owocami jakby się podwoił. Ujrzał, że jabłka, od których go dzieliła odległość dłoni, jakby zelżały, wyzwoliły się z niemej zmowy z właścicielem sklepu. Jakby spadła z nich szara zasłona — pozbyły się własności. Wziąć! Podwojony wzrok funkcjonował przeraźliwie jasno: jeden wartował subiekta pochylonego nad ladą, jak zawijał towar, drugi strzegł drzwi szklanych, czy ktoś nie przechodzi ulicą. Profesor sięgnął za siebie i spokojnym ruchem wziął jabłko z wora, schował do kieszeni. Nikt nie widział.

Gdzieindziej dziewczyna patrzyła w otwarty sklep rzeźnicki. Masarz rąbał właśnie połeć wieprza, gładkie, tłuste mięso odstawało bezkrwawo od kości, potem zazgrzytała piła. Przechodził jak ś znajomy pięknej zielonookiej, zdjął kapelusz, nie spostrzegła. Pod gwałtownym łukiem olśnienia zobaczyła poprzez grube paluchy rzeźnika biały tors Apollina z Watykanu Rozbite ramię boga bolało ją jak po amputacji. Zrobiła krok naprzód, przeszła, znajomy wciąż trzymał w ręce kapelusz, niepewny sięgnął lewą ręką włosów. Zapomniał, zdjął z głowy przestrzeń pozostałą po kapeluszu.

Jeszcze gdzieindziej...

Wszędzie tak samo dzieją się te same zdarzenia powszednie, jak nieboszczyk któremu pozostawiono okulary na niedomkniętych oczach.



ZOFIA WIELOWIEYSKA

Neoimpresjonizm w malarstwie

Neoimpresionizm jest z pewnością w naszym malarstwie ostatniej doby prądem najsilniej i najliczniej reprezentowanym. Oprócz niezrzeszonych artystów, których jest wielu, takie ugrupowania jak „Kapiści", „Zwornik", „Pryzmat" i in., w dużej mierze idą w tym kierunku, będąc zresztą ze zrozumiałych powodów w ścisłym kontakcie z Francją, jako kolebką najprzód impresjonizmu a potem prądu, który dziś słusznie czy nie słusznie nazywamy neoimpresionizmem.

Nie chcę tu bawić się w odpieranie zarzutów, które przy każdej prawie sposobności dają się słyszeć już na dźwięk samej nazwy „neoimpresjonizm". Główne z nich to pogoń za modą i „nowinkami" za wszelką cenę i odwrotnie, zarzut, że neoimpresjonizm nie przynosi nic nowego, jest epigonem impresjonizmu, stąd nawet jego nazwa. Postaram się w ciągu tego artykułu udowodnić pozytywne walory tego prądu w malarstwie nie uciekając się do bezwartościowego, według mnie odpierania powyższych zarzutów. Impresjonizm był przewrotem w dziedzinie koloru — neoimpresjonizm jest zwinięciem, pogłębieniem, przetworzeniem, możnaby powiedzieć przemyśleniem zdobyczy impresjonizmu. Najważniejszą sprawą tu staje się kolor i kwestia widzenia go. Pozwolę sobie powiedzieć parę słów na ten temat.

Barwa jako zjawisko występujące w przyrodzie, a ściśle zależne od światła i jego rodzaju (oraz kwestia apercepcji też przez nasz system nerwowy) interesowała ludzkość nie tylko uczuciowo, czego wyrazem jest plastyka wszystkich epok — ale stała się polem dociekań uczonych fizyków i psychologów, co stworzyło podwaliny pod nowoczesna teorię światła. Fizjologia i anatomia ze swej strony odkryły związek między otaczającym nas światłem barw a odbiciem jego w naszym systemie centralnym za pośrednictwem oka i nerwu wzrokowego. Nie będę rozwodzić się tu nad naukową teoria światła, widmem słonecznym, pryzmatem, aparaturą chromatynową oka, to zeczy zbyt znane skąd inąd — wskażę tylko na rzecz kapitalnej wagi a mianowicie: sformułowanie **teorii barw dopełniających** przez Younga i Helmholtza i zanalizowanie jej ze stanowiska psychologii przez Wundta*), które miało miejsce właśnie w okresie wielkiej rewolucji malarstwa, jaką był impresjonizm. Praktycznie biorąc, teoria ta — naturalnie bez całego aparatu naukowego cyfr, długości fal itd. znana była zgrubsza prawie od odkąd istnieje malarstwo — (słynna jest historyjka o greckim malarzu, który namalował zielona kotarę tak prawdziwie, iż widzowie prosili: mistrzu, odsłoń kotarę, abyśmy ujrzeli obraz — wraz z komentarzem, że prawdziwość oddania podkreślało umieszczenie w cieniach, refleksów koloru czerwonego). Było to jednak poznanie czysto intuicyjne, w pełnym blasku dochodzące do głosu jedynie na płótnach największych mistrzów koloru. Rzeczywiście niektóre (najjaśniejsze) płótna Raffaela, obrazy Tycjana, a zwłaszcza Welasqueza, (nie mówiąc o słynnej główce

*) Patrz Wilhelm Wundt „Wykłady o duszy ludzkiej i zwierzęcej" przekład z 1874, oraz TZ. Young „Lectures on natural philosophy" 1807 Helmholtz „Physiologische Optik".

WŁADYSŁAW J. DOBROWOLSKI

O ARTYŹMIE STRUGA

Strug miał to nieszczęście, że wszelkie oceny jego powieści w ostatnich latach opierały się przedewszystkim na postawie autora w zjawiskach życiowych, a omawiały jedynie ogólnikowo dorobek pisarza jako dorobek artystyczny. Stąd zjawiły się nawet takie opinie, że jedynie walory i popularność człowieka zdecydowały o rozgłosie dzieł (vide uzupełnienie Feldmana). Dopiero Irzykowski w artykule ogłoszonym już po śmierci Struga zwrócił uwagę na stosunek do sztuki wielkiego pisarza. Szereg piszących ostatnio autorów zwłaszcza w zbiorowym poświęconym pamięci zmarłego numerze Sygnałów próbował tu i ówdzie dorzucić jakieś uwagi o walorach estetycznych powieści Struga. Gdy jednak porównamy te uwagi i próby analizy estetycznej owych dzieł z bezpośrednio ukazującymi się krytykami powieści pisarza w latach 1908—1909—1910 musimy przyznać wyższość tym ostatnim. Owoczesne rzemiosło krytyczne operowało daleko szerszymi horyzontami umysłowymi, a było przede wszystkim znacznie bardziej kształcone estetycznie i ogólno-kulturalnie. Ktokolwiek więc pragnałby mówić o artyźmie Struga musiałby sięgnąć w pierwszej linii nie do najnowszych Jego omawiań, które na dobrą sprawę nie wnoszą nic nowego, ale sięgnąć do epoki przedwojennej i tu wyłowić szereg niesłychanie trafnych uwag wypowiedzianych wówczas na goraco jakby „in statu nascendi" samych dzieł.

Nie czując się narazie na siłach do wszechstronnej analizy różnorakich walorów twórczości Struga pragnę jedynie dać mały przyczynek, ale na zupełnie konkretnym i niewielkim terenie. Szczególnie uwagę moja z pośród przedwojennej twórczości Struga przykuła krótka powieść, a właściwie obszarna nowela „Jutro" (1908). Na jej wartości zwróciła uwagę krytyka wszystkich obozów nawet skrajnie klerykalnego Przeglądu Powszechnego (wrzesień 1909). Każdego czytelnika uderza wielkie podobieństwo tego utworu z nowelą Wiktora Hugo Le Derner Jour D'un Condamé. W jednej i drugiej widzimy człowieka skazanego na śmierć, jego kompleksy wspomnień, przeraźliwie szczegółową obserwację otoczenia, przedkładanie śmierci nad dożywotnie więzienie i niesłychane falowania uczuciowe. Elementów wspólnych niemal dosłownie mnóstwo. Tematyka pozornie ta sama, ale właśnie różnice obu utworów wykazują wielką niezależność i samoistność twórczą Struga. Wiktor Hugo objął swym opowiadaniem 6 tygodni z życia skazańca od chwili zapadnięcia wyroku, do chwili ostatniego zabiegu egzekucji. Strug wziął znacznie miejsza przestrzeń czasową, dosłownie dzień uprzedni, noc i pierwszy świt słońca kiedy otworzyły się drzwi pełne ludzi zapowiadające udanie się delikwenta na miejsce stracenia. Już to ograniczenie czasowo-przestrzenne dowodzi wielkiego umiaru zmarłego pisarza.

Drugim różniącym elementem jest sama tendencja utworów. Wiktor Hugo walczył ogólnie przeciwko karze śmierci, będąc jakby kontynuatorem myśli encyklopedystów francuskich. U Struga śmierć przybrała inny sens, była ona sprawdzianem heroizmu zagrożonej śmiercią jednostki. To też pojawia się tu słowo nie spotykane w utworze Huga „wola". Ta wola ten czynny heroizm zwycięża potworne depresje duchowe przynoszone wizjami na jawie i zmorą senną. Siła woli podparta emocja tężyzny ideowej pozwala skazańcowi osiagnąć w ostatniej chwili przedziwną pogodę harmonizującą z wchodzącym właśnie słońcem. O ile Wiktor Hugo nadużył oratio recta, pisząc pseudo-pamiętnik o tyle Strug stosuje ją z prawdziwym umiarem uzyskując przez to daleko silniejsze jej oddziaływanie.

Hugo jest w utworze swoim wyłącznie wzrokowcem. Strug kojarzy momenty oparte o walory skojarzeń muzykalnych, płynących melodii z ich transpozycją barwno-rytmiczną z ich dynamizmem i zdolnością transformacji. Ten moment muzyczny z natury rzeczy bardzo ogólny pozwala mu przemycić myśli nie jako następujące po sobie jednostki logiczne, ale jako zmieszane tylko odczuwalnych w swojej niewymiernej złożoności. Ową umiejętność oddania wielości rozsnuwa Andrzej Strug na wspomnienia przeżyć skazańca w zbiorowości w akcji społecznej polityczno-masowej. Daje więc piętno nowoczesności, która rozszerzyła granice swojej obserwacji i artyzmu ponad indywidualnej jedności o swoistych cechach i wielce odrębnym od jej składników charakterze. Strug uzmysławia więc nam w omawianym utworze wielką zdolność kondensacji artystycznej, rozszerzenie bazy obserwacyjnej i zdolność przemiany tych nowych spostrzeżeń w odpowiednie wartości artystyczne.

JERZY KAMIL WEINTRAUB

GROTESKA KUCHENNA

1

Cztery ściany i sufit mają na twarzach kredę.
Piec kafli wypukłością wzbiera w groźny pomnik.
Wtedy dzwonkami szklanek rozpaczliwie dzwoni
Kredens.
Smutne łyżki srebrniejąc monotonnie brzęczą.
Firanki zalęknione tulą się do szyby.
Wtedy na czarnej łodzi do okien przypływa
Wieczór.
Kucharka wiąże palce w napęczniałe węzły.
Szepcze groźną modlitwę i boi się ducha.
Wtedy schodzi po dachu i do okien stuka
Księżyc.

2

Otoś znikłej Pelagii jest Wielką Kucharką,
nie boisz się wieczoru, przed księżycem nie drżysz.

3

Kucharka patrzy:
Srebrny gotuje się księżyc
w garnku.

TADEUSZ HOŁUJ

PŁONĄCA RZEKA

Michał mówił:
Był lipiec. Pszczoły roiły się. Pszenica od gorąca pękała
Był wieczór. Skończyliśmy żąć. Staszek przyniósł skopiec mleka.
Było cicho. Noc lipcowa ciężko w stodoły zapadała.
Pan Bóg gwieździste ziarno z Wozu na noc wyciepał.

A oto dzień zaczął nagle powracać, albo zachód:
Czerwone słońce zapaliło się w szybach i za rzeką.
Paliły się stogi na Zielonym. Nie — bliżej. Nad Stochą.
Las w płomieniach ogniem jak pięścią groził strzechom.

Był lipiec. Świerki waliły się. Syczały w smolnej wodzie gałęzie.
Był wieczór. Zapłonęła woda. Chlupotały o brzeg czerwone fale.
Było jasno. Dym pachniał żywicą. Woda kąpała się w smędzie.
We wsi — psy wyszczekiwały płonącej rzece — żale.

IGNACY FIK

Trzy Rzymy

Każdy, kto przyjeżdża do Rzymu i pamięta ładne impresje Sienkiewicza z czasów przedwojennych, z góry jest przygotowany, że zobaczy trzy Rzymy. Ale za czasów Sienkiewicza ta troistość Rzymu napewno nie występowała tak wyraźnie, jak obecnie, gdy z jednej strony rozbudował się wybitnie Rzym faszystowski, z drugiej na skutek licznych zabiegów konserwatorskich Rzym pogański doszedł o wiele silniej do głosu, niż to miało miejsce przed wojną.

Te trzy Rzymy: pogański — klasyczny, chrześcijański i nowoczesny oglądać można dwojako: albo wszystkie trzy naraz, traktując je jako jednolitą, syntetyczną całość, albo analitycznie: wtedy mocą naszej wyobraźni układamy miasto w trzy osobne organizmy, mniej lub więcej ściśle współżyjące z sobą. Bardziej pocuca i więcej da satysfakcji ten drugi sposób. Jeśli zaś nie jest się ani filologiem klasycznym, ani księdzem, ani faszystą (t. zn. nie jest się nastawionym jednostronnie) zwiedzanie miasta zamienia się w pierwszorzędną grę, pełną uroku i emocyj.

Zabawa ta nie należy jednak do łatwych. Wszystkie trzy Rzymy zrosły się ze sobą w niektórych miejscach w sposób trudny do rozłątania. Tysiace dawnych pałaców, term, świątyń weszło jako materiał w ramy chrześcijańskich bazylik. Przy takim rozkładzie chemicznym ulotnił się zupełnie zapach pogański. Czasami sprawa jest łatwiejsza: na zachowanych barkach budowli starorzymskiej siedzi zabytek chrześcijański. Mamy dziesiątki przykładów takiej symbiozy. Ogladamy kościół Kozmy i Damiana, aby za chwilę zejść do podziemi, które sa autentyczna świątynia Romulusa. Podobny los spotkał i Palatyn, gdzie na ruinach dawnych cesarskich pałaców pobudowano piękne wille w czasach odrodzenia. Cała ta nadbudowa była przeważnie nieświadoma. Ruina rzymska weszła pod ziemię wcześniej, niż zbudowano na niej świątynię chrześcijańską. I to ja ocaliło. W przeciwnym razie zostałaby całkowicie strawiona przez swego energicznego następce. Trzeci sposób współżycia obu światów to adaptacja jednego na rzecz drugiego. Nie wszystko trzeba było burzyć. Czasem wystarczało przerobić. Ciekawie wykorzystał ruiny Dioklecjana kościół św. Marii Anielskiej. Koloseum zawdzięcza swe częściowe istnienie faktowi, że w wnętrzu jego wylano sporo krwi chrześcijańskiej. Termy Karakali, bazylika Konstantyna, Panteon, grobowiec Hadriana były to zbyt wielkie kolosy, by wystarczyło półtora tysiaca lat na ich zlikwidowanie.

Przyszedł wreszcie wiek XX., który podał rękę zakopanemu miastu i postanowił pomóc mu w wydobyciu się na wierzch. Dobrze zrozumiały interes natury ideowej i materialnej kazał zwłaszcza Mussoliniemu zaakcentować starożytną epokę. Około ruin imperium rzymskiego opiata się ideologia faszyzmu, zapomoca ruin ściąga się również turystów z pełną kieszenią pieniędzy. Gdyby nie te ruiny, czymże karmiłaby się dumna dusza i głodne ciało przeciętnego Włocha? Rozumie to dobrze Duce i w chwili, gdy pod brukiem ukaże się choćby najmniejsza kość dawnego szkieletu, nie waha się burzyć stu kamienic, byle mu pomóc do wykłucia się na zewnątrz. Tak na Largo Argentino możemy oglądać jak z pod ziemi wyłażą cztery nowoodkryte świątynie pogańskie, tak oczekujemy, iż cała dzielnica koło Panteonu zniknie zupełnie, by ustąpić miejsca ruinom dzieł Agrypy czy Hadriana. Nad szczątkami starożytności roztacza się pieczołowitą opiekę, cenniejsze rzeczy przenosi się do muzeum, inne ogradza się i porządkuje dyskretnie.

Starożytność jest szlachetna i dostojna. Kolumny i filary stoja jak dumne kwiaty, kwitnąc niezniszczalną koroną kapiteli. Termy, koloseum, pałace są tajemnicze i zawiłe jak ciemny, tysiącletni las. Pobyt na forum i na Palatynie, zwłaszcza wieczorem, daje niezapomniane przeżycie. Wśród morza nowoczesności, lśniącej reflektorami, lampami elektrycznymi, błyszczacej asfaltem, neonem, zaludnionej wieczornym tłumem obywateli i turystów, pełni wrzasku syren, szumu pędzących aut, okrzyków sprzedawców ostała się cicha wyspa egzotycznego świata i czasu. Granicę stanowi niska żelazna bariera i jeden stopień w różnicy

cyganki Halsa, dziełach Rubensa, Veroneza i in.) tak silnie uderzają swoją konsekwencją kształtowania formy kolorem z prawie zupełnym wyeliminowaniem ciemnego cienia jako czynnika określającego tę formę, że narzucają i wymuszają wprost na widzu porównanie z impresjonistycznym sposobem kładzenia koloru ciepłego przy zimnym dla określenia na płaszczyźnie płótna przestrzennej formy — oraz z najdalej idącą konsekwencją zdobyczy impresjonizmu: malarstwem Cézanne'a. Ale to, co u wielkich poprzedników było tradycją podawaną z ust do ust, pilnie strzeżoną tajemniczą sztuką, a nieraz wprost genialną intuicją, być może nawet nie uzasadnioną rozumowo zdobyczą talentu, czymś w rodzaju nadprzyrodzonej łaski, staje się u impresjonistów powszechnie wyznawana radosną nowiną głoszoną słowem i farbą na jasnych płótnach, co więcej, opartą na autorytecie teorii naukowej. Stąd powszechność i trwałość zdobyczy, które raz uświadomione — nie mogą przejść bez zapłodnienia następnych pokoleń.

Radość z uświadomienia sobie prostego faktu, jak pryzmat, kropla wody, czy lśniąca powierzchnia stawu, ciała, materii, rozszczepia lub odbija promień światła, wypędziła artystów z ciemnych pracowni na światło plain-air'u — a naukowe rusztowanie w postaci teorii barw dopełniających dodało im bodźca do prawdziwych odkryć w tej dziedzinie. Powstają zestawienia kolorów nie spotykane nigdzie przedtem — choć tak proste w swojej konsekwencji. Otwierają się oczy na całe gamy kolorów zimnych, które dotąd wcale jak gdyby nie istniały w malarstwie. Fiolet we wszystkich swoich odcieniach, to kolor bardzo rzadko spotykany w starym malarstwie — pojawia się czasem jako szata — kiedy indziej w tycjanowskim pejzażu — zawsze złamany i ocieplony, pochodny pucoli i caput mortum — prawie nigdy nie dopuszczony do głosu w modelowaniu ciała, rzadko kiedy przed impresjonistami zauważany w naturze. (Por. obraz Gierymski „Wieczór nad Sekwaną") Impresjoniści odkrywają go i uczą innych aby go widzieli. (Z czasem ten fiolet staje się istną plagą impresjonistycznej tandety. W tej samej chwale uczestniczą inne zimne kolory: błękitne, niebieskie, popielate — służą Renoir'owi jako kanwa jego pięknych obrazów z okresu „Moulin de la Galette", zimne różowe, zimna zieleń itp. Z drugiej strony odkrycia chemików w **dziedzinie fabrykacji** farb dają do dyspozycji artyście paletę zbliżoną o ile to tylko jest możliwe do gamy widma słonecznego.

A odwrotna strona medalu? Zaczyna się istny szał plain-air'owy. Burzy się dawne kanony, rozbuchanie kolorystyczne w wielu wypadkach wyrugowuje kompozycję obrazu — urywa się nić tradycji z najlepszym malarstwem dawnych wieków. Impresjonizm wkracza nawet do uczelni artystycznych. Każdy młody artysta staje się odkrywcą wielkich rzeczy (w swoim rozumieniu) — zanika dbałość o fakturę i trwałość wykonanego dzieła. U nas pogłębia ten smutny stan jeszcze okoliczność, że młodzież i publiczność wychowuje się przeważnie na dziełach impresjonistów z drugiej ręki, naśladuje zewnętrzne pozory, nie docierając do głębi jakże prostej sprawy: konsekwencji ciepłego i zimnego zestawienia kolorów.

Neoimpresjonizm pojawia się więc jako naturalna reakcja przeciwko temu stanowi rzeczy. Wbrew swojej nazwie (impresjonion = wrażenie) jest kierunkiem ściśle rozumowym. Malarz wie czego chce i wie jakich środków ma użyć, aby osiągnąć swój cel — dochodzi do niego nieraz po ciężkiej pracy. Jest to zarazem reakcja przeciwko, jak i przedłużenie i rozwinięcie impresjonizmu. Czyste kolory impresjonistów wzbogacają się **i przesubtelniają**, kładzione obok siebie i na sobie, przeplatane, łamane czernią i dopełniającymi kolorami, rozjaśniane bielą, stwarzają nieograniczone możliwości. Czarne i brudne cienie zostają na zawsze pogrzebane. Cień jest także kolorowy — to wielkie odkrycie impresjonizmu (znane zresztą już Raffaelowi), o ile nie jest wogóle jasny, to znaczy nie jest brakiem koloru a tylko innym, cieplejszym lub zimniejszym kolorem.

Dodajmy do tego zagadnienia kompozycji obrazu i interpretacji formy łącznie z wszelkiego rodzaju deformacjami przeprowadzanymi rzecz jasna również świadomie i konsekwentnie, a mamy interesujący obraz czem jest de facto neoimpresjonizm i czem może być w oczach wszystkich, którzy nauczą się patrzeć na niego pod właściwym kątem, pod warunkiem oczywiście, że mają poważny stosunek do malarstwa wogóle.

MIECZYSŁAW LISIEWICZ

O zapomnianym dawno pojedynku.

Dźwięk dwóch mieczy, serce, w sobie ścieśń
niech stalowe kaskady wyłuska,
wiersz ten dźwięczy we mnie, wiersz i pieśń
jak ballada starofrancuska.

Dzwony w mieście, nasyp, zimna mgła,
pod mgłą zeschłej trawy smutna łąka.
Oto gorycz ubogiego tła
moich wyznań i moich obłąkań...

Wiersz szeleści, tak bolesny liść
pod stopami przywołanych wspomnień,
jakże trudno piach rozwiany gryźć
i wiatr wołać, by powrócił do mnie.

Dziś ustawiam słowa w ciasny krąg
zapatrzony w przestrzeń łąki mgławą.
Widzę... widzę... w załamaniu rąk
romantycznie zagubioną sławą...

Dzwony w mieście, nasyp. Jeszcze trwa
z nasypu posępny skrzyp wozów.
Przeszłość pryska. Wiersz topi się w mgłach...
wybawiony Orlando Furioso...

JERZY LAU

NOCNE GODZINY

Przyjdźcie o noce umęczone dniami,
w białe dłonie oddaję gorzką bezsenność,
przyjdźcie siostry zachwyceń.
Gwiazdy ukrzyżowały ramiona drzew,
w gałęziach błyskają jak gwoździe.
Chaty klękły pod lasem, palą się świeczki okien.
Horyzont następował tyralierą chmur,
ciemną nocą ludzie odeszli —
lipy tuliły im głowy, nie zobaczyły oczu,
przeszli.

Szopen klawisze gubił w lesie i grał —
w sosnach iglasty sen — nokturn kołysał serce.
Dokąd szli? Liściasty chór narastał w oknach,
na drodze grzęzły czarne sylwety.

Teraz wiatr nanosił nietoperze łachmanów.
na progu skomlił, słomę tarmosił na strychu.
Wieńcem jesiennych liści otulał chaty, — nie puściły,
więc pobiegł ku drzewom,
gałęzie do okien przyniósł jak ręce.

Cisza, dzwoniąca, bolesna.
cicho pogwizdywał w ogrodzie krzak,
płakały strwożone okna chałup,
psy ujadały na wyjące drzewa.

Łzawy księżyc oliwę wylał na drogę,
na płocie usiadł uśmiechnięty.
potem pająkiem po drzewie łaził
zmęczony na progu legł.

W nocy cienie galop przynosiły z drzewami,
dęby grały wiatrem na klawiszach liści,
wiatr na horyzoncie powichrzył koronki drzew,
granatową szarfą owijał sosny — zaszumiały —
morzem płynęły ku chatom ...
Noc grzęzła w godziny,
zegar cykaniem dziobał ciszę,
otwieram okno — duszno.
Nocą dojrzewam sam —

VINCENT HUIDOBRO

BAY RUM

W twych włosach usnął skowronek.
Który zaśpiewał i odleciał

Jaka była moja droga
Nikt jej nie odnalazł

Kaskady małych grzyw na brzegu
Gwiazdy ślizgają się ale nie błyszczą

Na wyludnionym niebie
Tylko twe włosy gwiaździste
Rozwikłane w wieczorze
Płomienie które wnoszą
Modlitwę lub piosenkę

Daj mi rękę i chodźmy dalej

W pianie jest trochę muzyki

Uciec ku ostatniej puszczy
I w nocy
Wylać twe włosy na świat

SYN

Okna zamknięte i jakieś ozdoby
odarte z liści
Noc schodzi z innych oczu

W głębi lat
Napróżno śpiewał słowik

Żywy księżyc
Biały od śniegu który pada
A na wspomnieniach
Wszędzie
Światła stygnące pomiędzy palcami

Jutro wiosna

Cisza tak zwykła
Pod ukwieconymi świecami
Pieśń wznosi się na dymie

A ty mój synu piękny jak bóg nagi

Strumienie które się oddalają
Tak w pełni ujrzane te strumienie
osierocone
Pod swym uśmiechem
Kiedyś odnajdziesz wspomnienia

DOM

Na stole
Wachlarz taki kruchy
Ptak zabity w pełnym locie

Dom z frontu biały od wapna i śniegu

Życie w cieniu kominka

W nieznanym ogrodzie
Ktoś się przechadza

I anioł oblubieniec
Ukołysany na dymie

By ruszyć w drogę
Trzeba zaczynać od nowa

K t o s c h o w a ł k l u c z e

Było tam tyle rzeczy których
nie mogłem odnaleźć

Tłum. Wanda Markiewiczówna.

(Wyjęte ze zbioru, który ukaże się w tłum. T. Peipera, L. Piwowara i W. Markiewiczowny)

OMIJANA WYSTAWA

Rzeczywiście z tej zamyślonej amfilady dzwonek wejściowy rzadko zdmuchuje ciszę. Jeśli dają się tu widzieć jakieś osoby, odbywają swe okrążenia po salach kłusem. Gabinet rycin U. J. przy ul. Straszewskiego przeszło od roku udostępnił publiczności swe zbiory ilustracji, grafik z kilku wieków wstecz. Zorganizowano dotychcza kilka wystaw ułożonych z finezją. Dość długo trwała ostatnia p. t. „Rembrandt". W bieżącej, o interesującym tytule „Morze i ląd w grafice" uczestniczą zbiory Polskiej Akademii Umiejętności. Widać między innymi sławnych rytowników Anglii, Francji z w. **XVII, XVIII** i **wlw.**

Miarą piękna jest, gdy ono nas zmusza do wielokrotnego przeżywania go. Wyobrażenie pierwotne, kraszone wyobraźnią powraca w coraz nowych wariantach. Zapewne oddalamy się w ten sposób od dzieła, jakim ono jest, ale smakujemy w tym nowym jego wyobrażeniu coraz więcej. Jeśli odbywa się taka adaptacja dzieła można powiedzieć: to jest dobra sztuka. Dlatego właśnie wystawą „Morze i Ląd" nazywamy wartościową.

Z grafiką, tym płodem subtelności i zamiłowania w linii, trzeba umieć się zapoznać. Nie woła na nas barwą, lecz wymaga wgłębiania się w rysunek. Trzeba go rozpatrywać w skupieniu. Aby ocenić to dzieło pietyzmu koniecznym jest zdać sobie sprawę z kierunku i jakości rytu, z (doskonałości) perspektywy, z kontrastów jaśni i czerni.

Ggy chodzi o techniki mamy na wystawie: miedzioryty, staloryty, litografie, akwaforty i akwatinty kolorowe. Wielu z rytowników XVII i XVIII w. jest zamiłowanych w życiu i atmosferze swego miejsca i czasu. Dlatego ożywiają się sprawy kupców zawierające morskie kontrakty, ożywa port, gdzie na brygantnach podnoszą żagle, ożywia się sielska, barokowa scena między kawalerami i damami. Łączymy się z epoką, ryciny opuszczją suche ramy. Ale ponad to wybiega ogólne spostrzeżenie. Oto specjalna skłonność do rycin skłębionego nieba, lśniącej przestrzeni wodnej, ogromnych drzew. Coś jakby pokorne uwielbienie potęg natury. A to jest już odkrycie postawy rytownika, znalezienie jego imperatywu twórczego.

Jeśli go zrozumiemy, możemy z nim rozpocząć przechadzkę po jego artystycznym świecie. Więc np. Le Mire (1724—1800) lubuje się w bogactwie szczegółów daje kilka planów, opracowuje zbiorowe sceny, znajduje nie wyczerpaną ilość szczegółów, ale najpiękniejsze są jego rozświetle wodne, delikatne i falujące. John Young (1755—1825) w akwatintach kolorowanych dał niespotykaną płynność wodzie, lekkość pianie, łagodność słońcu. Jean Jaque de Veau (1729—1766) w „Tonącym okręcie" wywołuje grozę zwarciem się czarnych chmur i jedynym, kościsto-białym snopem światła, rzuconym na skałę, na którą wydobywa się zalewany falami człowiek. Stefano Della Bella (1610—1664), tworząc miniaturowe symbole czterech żywiołów, posługuje się linią dlikatną, i wyborną plastyką. Trzeba długo podziwiać niewielki miedzioryt (około 6/12) „Powietrze" gdzie krajobraz przepływają strugi wiatrowe. Laurent Guyot (1750—1828) jakby pod wpływem Velazqueza łączy swe akwatinty kolorowane z barw czystych i lekkich. Do tego prawdziwy wykwint rysunku. Justus Seleder (około 1600) „Drzewa" jakby wzór arasu, gdzie oddzielić można nie tylko gałęzie, ale i liście. Zastanawiające jest władztwo techniką tych rytowników. Wszak linia jest elementem ostrym. Działają nią tak, że na morzu otrzymują płynne podrzucające się fale, a na lądzie pełne soczyste korony drzew. Zadziwia ta swoboda wyrażania się. Ci zeszłowieczni rytownicy nie zmuszali się do rycia, nie zastępowali obrazu grafiką, nie czuli się ubożsi. To była ich forma doskonała i opanowana.

Jeszcze o samej technice. Więc w miedzio- i starorytach drobna kreska gęstsza gdzie cienie, łukowa gdzie chodzi o plastykę, raz cieńsza, raz grubsza. W miedziorytach siatka z kwadratów lub trapezów większych i mniejszych, w litografii szersze smugi farby i całkiem białe plamy.

Przeważają miedzioryty.

B. B. L.

Błędy zauważone w numerze pierwszym

W artykule H. Wielowieyskiej pt. „O rozdawaniu cenzurek i o wolności krytyki" w pierwszej szpalcie wiersz 15 od dołu i następnym ma być: „czy ma być naukową krytyką (wartościującą wysiłek każdego z współkierowców widowiska) czy felietonem".

W szpalcie 4 w 12 wierszu od góry i nast. ma być: „bez względu na to czy nie pomija z głównych elementów widowiska, jeżeli ten element nie jest równocześnie głównym elementem jego wizyj".

W 20-tym i nast. ma być: „choćby ten aktor był w zespole elementów składających się na to ogólne wrażenie, które recenzent chce zakomunikować czytelnikowi, elementem najmniej ważnym i najmniej ciekawym", oraz w szopce „żywych masek" Polewki opuszczono wiersz 46-ty: zakończenie kwestii dyr. Hrycza ma brzmieć: „Choć nawet parkan w sztukę się przemienia, gdy na parkanie są niedomówienia".

NASTĘPNE NUMERY „NASZEGO WYRAZU"
BĘDĄ WYDAWANE 5-go KAŻDEGO MIES.

KLISZE REPRODUKOWANYCH OBRAZÓW UDZIELIŁA NAM REDAKCJA „GŁOSU PLASTYKÓW" KRAKÓW, UL. ŁOBZOWSKA 3

REDAGUJE MŁODZIEŻ AKADEMICKA
...cja i Administracja: KRAKÓW, JANOWA WOLA 9, I. p.

CENA PRENUMERATY:
Miejscowa roczna zł 3.50 zamiejscowa roczna zł 4.—
CENA OGŁOSZEŃ:
1 str. zł 400 — 1/2 zł 200 — 1/4 zł 100 — 1/8 zł 50 — 1/16 zł 25

...AW BODNIC...

poziomu. Mussolini najruchliwszą arterię życia rzucił jak rzekę w najstarsze i najlepiej zachowane ruiny pierwszego Rzymu, stwarzając dla turysty okazję do przeżycia przedziwnego kontrastu: migotliwego, wrzaskliwego życia i majestatu cichej i pełnej mądrej zadumy śmierci.

Wogóle Rzym, a zwłaszcza stary, trzeba oglądać dwukrotnie: w dzień i w nocy. Spokojnie, światło księżyca i reflektorów daje zupełnie inne widzenie, niż skwarne słońce dnia. W niesamowitym nastroju słucha się też nocnego koncertu, urządzanego w ruinach bazyliki Konstantyna, której jedna nawa wysoka na 24 metry mieści wspaniałą orkiestrę. Trzy tysiące słuchaczy siedzi pod ciemnym niebem, mając za sobą ruiny forum, z jednej strony blady profil Koloseum, z drugiej groźne skały i mury Kapitolu.

Łuki triumfalne, jak niezmęczone zwierzęta, czuwają nad niepotrzebnymi już dziś ulicami. Zachodzimy w niespodziewane zakamarki. Mylą nas nieoczekiwane fragmenty i rozgałęzienia murów. Spotykamy zgniecioną dłoń zdruzgotanej bogini lub cesarza. Przypominamy sobie, że już gdzieś widzieliśmy potworną głowę, gdzieindziej stopę i tors. Zaczyna nas otaczać ożywiony nagle tłum rzeczy widzianych w muzeach. Wszystkie posągi, biusty, statuy, fryzy znachodzą swoje prawowite miejsca. Tworzy się teraz dopiero logiczny sens kamiennych nik, bogiń, lwów, filozofów, chłopców, umierających Galów. Fantazja wypuszcza ten pobity, stłoczony tłum z długich korytarzy i sal muzeów, buduje im place, ulice, świątynie, stwarza czyny, sytuacje i słowa. Cała wiedza wkuwana na lekcjach łaciny, historii, greki, leżąca martwo w pudle mózgu, rozwija się teraz jak zwycięski film. Zdaje nam się, że słyszymy mowy Cicerona i sami na gwałt gotowi jesteśmy przypomnieć sobie ody Horacego, i z tą piękną deklamacją czekać na oklask zgromadzonych wokół nas tłumów.

Nazajutrz zapominamy o cudnej potędze pierwszego Rzymu, oglądając triumfujący świat św. Piotra. Zwiedzamy bazyliki. Potężny i wspaniały jest zwycięzca. Wnętrza pałaców katolickich lśnią bronzem, marmurem i złotem. Święci pańscy nie muszą się tułać po muzeach. Stoją spokojnie, w wyznaczonych framugach. Nie trzeba niczego ogradzać balustradą. A jednak! W czasie kilkudniowych włóczęg po świątyniach turysta nie widzi ani jednego nabożeństwa ani jednego modlącego się żarliwie wyznawcy. Bedaecker jest jedyną książką, którą się tu nabożnie czyta. Przechodzień przysiada chętnie, ale poto tylko na kamiennej ławie, by ochłodzić się w mrokach Lateranu czy w S. Maria Maggiore. Tyle różnicy, że tu zdejmuje się kapelusz i mówi szeptem. Ale niektórzy robią to także na ruinach świątyni Westy. Przez bazyliki nie umiemy nawiązać uczuciowego kontaktu z Rzymem, w którym mieszka Bóg chrześcijański. Nawet najbardziej przejmujący kościół rzymski św. Jana w Lateranie i jego urocze otoczenie, ze świętymi schodami włącznie, nie potrafia wzbudzić w zmęczonym turyście zaziemskiego wzruszenia. Nie zrobią tego również tajemnice zamku św. Anioła, ani barwne tłumy Madonn, Świętych i aniołów Botticellego, Tycjana, Caravagia i stu innych. A jednak są dwie niezawodne pułapki, jedna dla łagodnych, by ich przerazić, druga dla oschłych, by ich rozczulić. Pierwsza to kaplica Sykstyńska z freskami Michała Anioła, druga to kaplica Mikołaja V. z freskami Fra Angelika. Piekło i niebo chrześcijańskie, dwa bieguny świata bożego. W pierwszym — najpiękniejsza manifestacja świata widzialnego, najwspanialsze ciała, lecące w noc i przepaść, jak potworna gradowa ulewa. W drugim, w niebie Fra Angelika, czułe sceny z życia św. Wawrzyńca i Stefana. Te domagają się również ponadludzkiej wrażliwości. Czujemy, że tylko jakaś inna, mistyczna, odmiana człowieka wydać mogła takiego artystę. Atmosfera świata, w którym żyje i w którym tworzy, jest absolutnie z innego globu. Zachciewa się tu ni stąd ni zowąd płakać z powodu jakiejś egzaltowanej i wzniosłej tęskności.

Trzeci Rzym. Rzym dzisiejszy, zaczyna się od rzeźb Berniniego. Imponujące jest, jak jeden człowiek potrafi zaciężyć nad miastem i to nad takim skondensowanym miastem, jakim jest Rzym. Bernini jest natrętny, zuchwały, lecz zawsze zwycieski. Potrafi podejść pod każdy fragment miasta i sprowadzić go pod wspólny, swój własny wykładnik. Bernini jest brzydki, ale zawsze ludzki i żywy. Reprezentuje ruch. Poskręcany z pasją w barokowe posągi, lubi zwłaszcza czuwać nad każdą wodą, wiedząc, że potrzebna do życia.

Nowy Rzym reprezentujący najwydatniej pomnik Wiktora Emanuela II, biały i złoty upiór: patetyczny, bez krwi. Takie samo wrażenie robi stadion Mussoliniego, leżący już za miastem. Poza tym Rzym dzisiejszy nie tkwi w budynkach. Objawia się w życiu ulicy, w trwożliwych i posłusznych gazetach, w groźnej wystawie faszystowskiej. Via Nationale. Corso Umberto i Victore Emanuelo to trzy najważniejsze arterie tego Rzymu. A serce?

Serce jest wspólne dla wszystkich trzech Rzymów. Bije ono ciągle pod starym Kapitolem. Słychać jego tętno, siedząc do późnej nocy na skwerze przy Foro Italico. Tu jest miejsce, gdzie trzy Rzymy, zasupłały się w najbardziej zawikłany węzeł. Z Piazza Campidoglio, na którym stoi pomnik łagodnego i mądrego cesarza Marka Aureliusa — widzieć można na placu Weneckim pałac Mussoliniego, krzykliwego i niespokojnego wodza. Olbrzymi reflektor oświeca Koloseum, na arenie którego wzniesiono na nowo krzyż. Idąc wzdłuż wzgórza kapitolińskiego, słychać wycie żywej wilczycy, chowanej za żelaznym ogrodzeniem. Oto esencje wszystkich trzech Rzymów: Łagodnych i groźnych, żywych i umarłych.

Jest jeszcze inna rzecz, która wiąże trzy Rzymy z sobą, rzecz zwłaszcza dla turystów z północy wzruszająca: kult wody. Tak. Tutaj umieją naprawdę szanować ten najmilszy z żywiołów. Włoch ocenia, jakim darem Bogów jest źródło. Cieszy się nim, jak dziecko i buduje dlań wspaniałe pałace. Z każdą strugą wyrabia się tu wprost cuda. Woda rozpiata się na fontanny, rzuca się wodotryskami rozbija się w tęczowy pył, mieszając się ze strugami reflektorów. Nie jest stracony dzień w Rzymie, który poświęcimy oglądaniu samych fontann.

Wypada zacząć od chłodnego gniazda wysokich wód na Kapitolu. Strzeże go bogini Rzymu, a obok rozwaleni wygodnie spoczywają bogowie Tybru i Nilu. Podobną alegorię, w większych jeszcze rozmiarach, spotykamy w Cortile Muzeum kapitolińskiego. To kapitolińskie prazródło rozgałęzia się korzeniami podziemnymi po całym mieście, wykluwając się tu i ówdzie smukłą łodygą ruchliwej strugi. W gorący dzień chłodzić chcemy dłonie przy fontannie di Trevi, podziwiając na dzikich skałach Zdrowie i Urodę. Przy fontannie del Tritoni budzą nasza zazdrość chlapiące się w wodzie nagie ciała z marmuru roboty Berniniego. Najmilsza jednak bezsprzecznie jest Fontanna della Tartarughe, czarująca już samą włoską nazwą. Do szerokiej czaszy wpełzają mokre i lśniące żółwie.

Wieczorem pod zachód słońca najlepiej stać na dziesiątym pagórku Rzymu, wysoko nad miastem, przy Acqua Paola. Jeśli jest się małym bambino można rozebrać się i pluskać w basenie. Poważny turysta, pamiętając, że na tym wzgórzu ukrzyżowano św. Piotra, zadowoli się chłodem, który idzie od studni i obserwować będzie cienie palm, haftujące się delikatną koronką na rumianym niebie. Po zachodzie, idąc od Koloseum na Plac Italski, ma się po prawej ręce płaskie, ale szerokie wodospady złotej i srebrnej wody.

Wreszcie aż do północy nasycać się można widokiem najefektowniejszej fontanny, Esedra. W sztucznym świetle elektrycznym żyje ta szklana i nie zastygła nigdy wyspa swym osobnym, fantastycznym życiem, pełnym złud, ruchu, pokus i omamień. Siedząc tak zuchwale na kamiennej krawędzi, z dłonią utopioną w srebrnie mieniącej się wodzie, czuje się za sobą ruiny term Dioklecjana i pochwala się wówczas dziecinne zamiłowanie Rzymom do przebywania dzień cały w pobliżu wody. Rozumie się, dlaczego to łaźnie właśnie były najmilszym miejscem pobytu patrycjuszy. Łaźnie, które w tysiącu sześciuset wannach mogły spłukać brud z całej elity społecznej Rzymu! Brud, którego nie sposób uniknąć, bawiąc się polityką i administracja całego świata.

KARYKATURY

ZYGMUNT FIJAS

Gladiolus cavernalis

Wprowadzenie

Gladiolus był właścicielem stolika w kawiarni, ciała przypominającego gliniany model, długo stojący na deszczu, poglądów, które w niczym nie odbiegały od zwyczajnych mniemań wszystkich ludzi, oraz czterech kawern, z których każda jedna miała swój życiowy odpowiednik w każdej jednej z liczby czterech kochanek osaczających Pegaza u kawopoju.

Narzędziami działania Gladiola były tysiące anekdot z życia wielkich ludzi. Gladiol wiedział dlaczego Verlaine strzelał do Rimbauda, dlaczego James Joyce podpierał się brzozową laską i dlaczego klął tak szpetnie na rynku dublińskim, dlaczego Balzac wypijał 14 kaw dziennie i dlaczego chował w gałce swej laski włosy kochanek. Szczegóły te umiał Gladiol wplatać w głębokie rozprawy z tak zadziwiającą zręcznością, że kobiety kawiarni jednogłośnie dostrzegły w nim umysł niepospolity. Ponieważ Gladiol jak nikt inny umiał zgrzytać nad sobą, jako kółkiem w trybach systemu i w encyklopedii estetycznej poruszał się nader zręcznie, wskutek tego jego spód myślowy składał się z następujących agregatów: — Matisse, Corot, Monetmanetrenuar, Cezanne, Anatol Lupka, (ten co odkrył nowy sposób pisania wierszy wspak i nowy sposób interpretacji zapatrywań Cezanna), i dwie okazałe dziury na bawełnianych spodniach. A ponieważ otoczenie Gladiola przedstawiało też ludzi myślących, więc razem z czternastoma przedstawicielami kawiarni stanowił zespół ludzi o stupięćdziesięciu sposobach interpretacji zapatrywań Cezanna.

Raz kelnerzy gasili światła na finis tavernae. Gladiol myjący ręce w toalecie wołał patetycznie: — Człowieka, człowieka, połowę osła za jednego człowieka!

Zebranie 14 tageblattfresserów

Wisła drzemała. Ciężki opar wlókł się ulicami. Obumierały prostytutki na ławach. Tramwaje rzęziły na skrętach jak konserwatyści. Światła kawiarni ociekały jak akwarelowe jajecznice maczane w wodzie. Gladiol rozdziawił swe karpie usta, jedną rękę wspierając na obojczyku damy, drugą na swym kolanie. Kilka postaci czytało Beaux Arts, kilka Uhu. Gladiol, który często miewał ataki gorączki zerwał się.

— Panowie, gnijemy żywcem od wewnątrz. Butwieje w nas młodość! Zęby nam wypadają. Stajemy się podobni do pożółkłych śledzi na talerzu!

Związek ludzi zapala się. Łysym odrastają włosy.

— Jesteśmy typowym związkiem martwych natur! — pali dalej.

Postać jego nabrzmiewa. Mięśnie napełniają się żywą krwią. Opanowawszy sytuację rzuca tyradę jak Don Kichot w stado baranów.

Cała kawiarnia rośnie. Kobietom rozszerzają się nozdrza. Jakiś cieniutki poeta o karnacji jakby za dobrze wypranej mruży wąziutkie oczy i dodaje z zapałem: — Jutro przeczytam dwie strony z Valeryego. — Chce strzelić ze straszaka na wiwat.

Gladiolus pracuje

W domu pisarz przygotował łóżko (lubił bowiem pisywać w pozycji leżącej jak Marceli Proust). Przygotował papier sporych rozmiarów (lubił opatrywać pierwotekst wpustami jak Balzac). Miał od dwu lat gotowy pomysł. Wszyscy znali go nawylot. Należało go tylko napisać. Ponieważ temat szedł po linii wydawców więc nuże.

. . . . . .

Ach, jak te kwadranse mijają. Papier przed tobą jak olbrzymi rulon bez końca. W pokoju czuć mole. (Przed dwoma tygodniami pożarły kapelusz pilśniowy i rękawiczkę podbitą skórką króliczą. Ktoś opowiadał w kawiarni, że mole gnieździły się w perukach francuskich feudałów i że rewolucja mieszczańska francuskiego była tylko obroną przed molami itd. itd itd.).

. . . . . .

Po godzinie błąkania się wokół kawiarni Gladiol wszedł bocznym wejściem. Przy stolikach drzemało 14 osób. Jedni grali w domino drudzy w szachy. Reszta krajała zapałki na wąziutkie paseczki. Gladiol przysiadł się do pewnego staruszka żującego bułkę moczoną w kawie.

— Wie pan?

— Nic nie wiem. Wiem, że nic nie wiem. W tym jestem podobny do Sokratesa i cieszę się z tego.

— Doszedłem do dziwnego przekonania — rzekł Gladiol. — A mianowicie: człowiek okłamuje siebie bardziej niż swych bliźnich, dlatego napisałem tylko tyle. — To mówiąc pokazał czystą kartkę papieru. Staruszek popatrzył na łyżkę pod światło i zanurzył ją w ustach bez zakłamania.

— Masz słuszność, chłopcze. Wielcy pracowici to wielcy głupcy. Nic nie robić i mieć znaczenie to kwintesencja życia. Diderot powiadał: mądrzy są spadkobiercami głupich, zaś przysłowie wschodnie powiada: dzień jest do odpoczynku a noc do snu.

Wyprowadzenie

Któregoś dnia grabarz przybił ciało Gladiola łopatą. Cztery osamotnione w ten radykalny sposób kochanki Gladiola odżyły w ramionach czterech zażywnych artylerzystów. Ponieważ na 14 cyników zawsze się zajdzie człowiek o bardziej sentymentalnych zasadach, więc pewnego wieczoru zacny staruszek z kawiarni położył na grobie Gladiola ukradzioną w kawiarni spluwaczkę.

Deszcz mżył tedy ciepły. Krople dżdżu rozmazywały obraz świata, który jakgdyby zwijał się w rurę sięgającą aż do samego zbiegu ciemności.

Staruszek stał u samego spodu tej rury i mówił żując bułkę: Życie jest bardzo nudne.